
Le montage du film documentaire *Draquila – L'Italia che trema*

Maxime Letissier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/458>

DOI : 10.4000/transalpina.458

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 203-212

ISBN : 978-2-84133-839-9

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Maxime Letissier, « Le montage du film documentaire *Draquila – L'Italia che trema* », *Transalpina* [En ligne], 19 | 2016, mis en ligne le 19 décembre 2019, consulté le 06 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/458> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.458>

Transalpina. Études italiennes

LE MONTAGE DU FILM DOCUMENTAIRE *DRAQUILA – L'ITALIA CHE TREMA*

Résumé : *Draquila – L'Italia che trema* est un documentaire de Sabina Guzzanti. La réalisatrice se focalise sur le tremblement de terre de L'Aquila, survenu le 6 avril 2009. Entretiens, images télévisées et séquences animées se succèdent, suivant une seule direction : le tremblement de terre a été utilisé à plusieurs fins politiques par le président du Conseil de l'époque, Silvio Berlusconi. Aux yeux de la réalisatrice, la gestion de l'urgence dans ce chef-lieu des Abruzzes révèle la situation politique du pays. Le documentaire défend la position des habitants de L'Aquila, et plus largement celle du citoyen italien, contre les détenteurs du pouvoir politique. Toutefois, l'agencement des idées par le montage, le spectaculaire de certaines de ses images, la succession rapide de situations dramatiques peuvent donner l'impression d'un manque de confiance envers le jugement critique du spectateur. Ce spectateur type, qui est également un citoyen, serait donc incapable de suivre un chemin discursif sans l'utilisation de ressorts émotionnels ?

Riassunto : *Draquila – L'Italia che trema* è un documentario di Sabina Guzzanti. La regista si focalizza sul terremoto dell'Aquila avvenuto il 6 aprile 2009. Interviste, immagini televisive e sequenze animate convergono verso un'unica direzione: il terremoto è stato utilizzato per diversi fini politici dall'allora Presidente del Consiglio, Silvio Berlusconi. Secondo la regista, la gestione dell'emergenza nel capoluogo abruzzese rivela la situazione politica del Paese. Il documentario difende la posizione degli abitanti dell'Aquila e più ampiamente quella dei cittadini italiani, contro i detentori del potere politico. Ciò nonostante, il modo di combinare le idee attraverso il montaggio, la spettacolarità di alcune immagini, la rapida successione delle situazioni drammatiche, possono dare l'impressione di una mancanza di fiducia verso il giudizio critico dello spettatore. Lo spettatore-tipo, che è anche un cittadino, sarebbe quindi incapace di seguire il filo del discorso senza l'uso di leve emotive ?

Draquila – L'Italia che trema est un film documentaire réalisé par Sabina Guzzanti, sorti dans les salles en 2010 après avoir été présenté au Festival de Cannes la même année. Avant d'analyser quelques éléments de montage du film et d'interroger le rapport au spectateur que celui-ci peut induire, interrogeons une définition du cinéma documentaire. Le CNRTL¹ propose

1. Centre national de ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/definition/documentaire>.

par exemple la définition suivante : « Film, généralement de court ou moyen métrage, à caractère informatif ou didactique, présentant des documents authentiques sur un secteur de la vie ou de l'activité humaine, ou sur le monde naturel ». Mais dans un cadre cinématographique, qu'est-ce qu'un « document authentique » ? Suffit-il de filmer sans le besoin de la fiction pour que le plan filmé soit authentique ? L'une des premières prises de vues du cinéma, la *Sortie de l'usine Lumière*, pourrait être considérée par exemple comme un document authentique. Des dizaines d'employés sortent de l'usine en moins d'une minute, la durée maximale d'un film de l'époque, et semblent se diriger harmonieusement à gauche et à droite du cadre. Il s'agit à l'évidence d'une mise en scène. La sortie des employés n'aurait pas pu, à proprement parler, se dérouler ainsi s'il n'y avait pas eu de caméra et, surtout, de volonté de réalisation. Le réel filmé, plutôt qu'un document authentique, reste avant tout le point de vue d'un auteur. La mise en scène dans la prise de vue documentaire n'est pas optionnelle, ni occasionnelle, elle est indispensable au film. Toute prise de vue, toute prise de son, tout montage est le fruit d'un choix, d'une construction. Nous ne développerons pas ici les enjeux de la définition du cinéma documentaire, mais il est certain que la mise en scène que le documentaire exige va au-delà de la présentation de « documents authentiques ».

Le montage d'un documentaire

Étape de réalisation d'un film, le montage consiste à choisir et à assembler des images et des sons. La durée totale des plans tournés, que nous appelons les « rushes », est naturellement beaucoup plus grande que la durée du film en salle. Par exemple, *Draquila – L'Italia che trema* dure une heure et trente-quatre minutes, mais la réalisatrice et le monteur ont conçu le film avec environ six cents heures de rushes². Après avoir conçu ce que l'on appelle souvent « le bout-à-bout », ou encore, « l'ours », une version souvent proche de trois ou quatre heures, il s'agit d'affiner le film, au fur et à mesure, version après version, et souvent, négociations après négociations, entre les différents responsables de réalisation et de production. La production d'un documentaire commence généralement par l'écriture d'un scénario, mais il est impossible de se restreindre à retranscrire ce qui était écrit dans le scénario ; la réalisatrice Sabina Guzzanti et le monteur Clelio Benevento n'ont comme seule matière que ce qui a été filmé, avec ses imperfections et ses surprises. Les premiers visionnements des rushes sont autant de pistes

2. Blog de Sabina Guzzanti. Article « Tappeto rosso » du 15 avril 2010 : <http://www.sabinaguzzanti.it/tappeto-rosso/>.

possibles pour le film en devenir. Le mot « assemblage » pourrait insinuer l'idée que nous n'avons qu'à insérer les plans les uns après les autres, en suivant un modèle déterminé à l'avance. Mais si le montage est communément nommé « troisième écriture du film », c'est qu'il doit refonder une histoire de A à Z. Le montage prend du temps, parfois même plusieurs années, et le point de vue des auteurs évolue pendant le montage, un chemin se dessine, et ce chemin a une forme, celle du film terminé. Le montage de ce film, qui nous est proposé, à nous spectateurs, dans sa version définitive, peut ainsi être considéré comme une suite de choix de montage. Et ces choix peuvent nous donner un aperçu du rapport au cinéma de Sabina Guzzanti, et dessiner, en creux, le type de spectateur à qui le film semble s'adresser.

La matrice

Les premières secondes d'un film comportent un ton qui caractérise d'entrée de jeu le rapport entre le sujet, l'auteur et le spectateur. Une lumière rouge, indistincte, un signal sonore répétitif, une nappe sonore grave, inquiétante. Les lumières jaunies des lampadaires font apparaître des maisons détruites et des gravats ; aucune figure humaine n'est visible. Par des panoramiques rapides, la caméra semble être à la recherche d'une présence. Deux camions garés au loin peuvent être des camions militaires. Panoramique droite, une camionnette s'approche de la caméra. Elle est dotée de gyrophares. Est-ce une camionnette de la police, de l'armée ? Elle se dirige vers la caméra. Une ellipse interrompt son approche. Une personne que l'on suit à quelques mètres semble parler au cadreur ou à la cadreuse, tout en marchant dans la nuit. C'est un homme en costume d'une cinquantaine d'années, son identité est inconnue. Sa première prise de parole : « *La cosa che ti fai più impressionare, lo sai qual è ? Le luci rimaste accese* ». Par cette phrase, il semble déjà se confier à la personne qui filme, ainsi qu'au spectateur. Puis après quelques plans cet homme dit : « *Quando riporto la gente qua dentro ?* ». Quel est donc son statut ? Une nouvelle fois une voiture arrive, avec des gyrophares. C'est une voiture de la police, qui, lentement, se dirige frontalement vers la caméra. L'homme s'avance, comme s'il jouait le rôle de l'intermédiaire entre la caméra et la voiture de police. « *Buonasera, sono il sindaco* », dit l'homme. La voiture s'arrête à sa hauteur. Il serre la main au conducteur de la voiture, puis le plan s'arrête, à quelques mètres de la voiture de police et du maire, qui, par leur proximité à l'image, semblent presque complices. La parole « *Buonasera, sono il sindaco* », seule information à propos de celui qui nous guide depuis le début du film, a sans doute été ajoutée au moment précis dans lequel il se retrouve dos à la caméra : le ton et l'écho de la voix du maire sont assez différents de la

phrase prononcée deux secondes après: «*Buonasera, come va ragazzi?*». Le montage n'est pas seulement une construction entre les plans: un plan est une construction en soi, le montage existe à l'intérieur même d'un plan. La première séquence d'un film est déterminée pour contenir le film en substance, un contenu symbolique dont on ne peut pas encore imaginer les ramifications. La matrice, ici, ne contient pas de discours, il s'agit d'intriguer plutôt que de dévoiler. La portée symbolique réside dans l'exposition nocturne d'une ville dévastée, par l'arrivée à deux reprises de véhicules de forces de l'ordre, et dans l'échange entre le maire – donc le pouvoir, même local – et l'agent de police: «*Buonasera, sono il sindaco*». Poignée de main, «*Buonasera, come va ragazzi?*». L'échange est anodin, mais sa position, au tout début du film, avant le départ du générique et de sa musique tambours battants, lui confère une importance particulière. Tout est déjà là, en substance: L'Aquila détruite et désertée, les forces de l'ordre, le pouvoir. C'est un choix de la réalisation d'avoir transformé cet échange anodin en symbole annonciateur du film.

Une structure

La structure de *Draquila* est construite selon un dévoilement progressif de l'information. C'est un film monté principalement avec la parole de la narratrice, Sabina Guzzanti. Cette parole est articulée avec celles des personnes interrogées, et celle de personnalités, principalement Silvio Berlusconi, par le biais d'images télévisées. Certains films, de documentaires ou de fictions, font clairement apparaître leur structure, ce n'est pas le cas de *Draquila*. La structure du film peut être marquée par des points clés. Un point clé peut être considéré comme une information supplémentaire qui joue un rôle de rupture: on interrompt un chemin par une nouvelle information, on place le spectateur à une nouvelle distance, puis on commence une séquence de ce point de vue, avant d'arriver à une autre information de rupture. Voici deux exemples de phrases extraites de la voix off de la narratrice, qui marquent chacune une information de rupture: «*L'operazione terremoto è uscita così bene, che l'Aquila lo sostiene anche quando scoppiano gli scandali sessuali che sconvolgono tutto il mondo*», qui débute une séquence sur la vie privée / publique de Berlusconi, ou encore: «*Il fatto è, che il terremoto del 6 aprile era stato preceduto da una serie di scosse. Sempre più frequenti e sempre più forti*», première phrase d'une séquence concernant l'absence de prévention auprès des habitants.

Le film peut être partagé en trois motifs. Le premier motif dans la chronologie du film pourrait être nommé «*La vision de Berlusconi*», le second, après vingt-trois minutes de film, pourrait s'appeler «*Les sinistrés*»,

et le troisième, qui débiterait seulement dix minutes après, « De la protection civile à Cosa Nostra ». Ces motifs initiaux s'entrelaceront toujours davantage pendant le film. Ces dénominations sont bien sûr subjectives, car, comme nous l'avons déjà écrit, le film ne nous expose pas une structure claire. Les propos liés à la politique nationale jalonnent le film, débutant dès la deuxième séquence puis lui donnant son point final. Cet encadrement semble corroborer les propos de Sabina Guzzanti tenus dans une interview en 2010 :

Avevo sicuramente il desiderio di raccontare che cosa era successo in Italia, non sapevo ancora come... intervistavo, giravo, parlavo ma ancora non avevo avuto un'idea. Quando poi sono venuta a conoscenza di quello che stava succedendo all'Aquila ho pensato che era più ... era sicuramente più efficace partire da quello che succede nello spazio piccolo, preciso, che potesse però raccontare tutto direttamente che in un film... ma insomma anche in un libro... mi sembra impossibile, diciamo che L'Aquila ha rappresentato un po' l'elemento concreto perché lì si raccoglievano tanti elementi, innanzitutto l'enorme potere della propaganda³.

Une situation parallèle pourrait être tissée entre la réalisatrice et celui qui semble être la cible de ses principales critiques, Silvio Berlusconi. Ce dernier utilise le tremblement de terre pour redorer son image auprès de tous les Italiens ; Sabina Guzzanti utilise *L'Aquila* pour arriver au projet qu'elle préparait avant le tremblement de terre : réaliser un documentaire critique sur la situation politique en Italie. L'utilisation des témoignages des habitants est à ce titre ambiguë, en dépit, ou peut-être, à cause, du nombre impressionnant de témoignages, qui durent seulement quelques secondes et qui semblent, selon la situation, être utilisés seulement pour illustrer l'argumentation énoncée par Sabina Guzzanti.

Une séquence

Nous appelons généralement une séquence ce qui constitue une unité de temps et de lieu, mais nous appellerons une séquence, en accord avec le film qui nous intéresse, une suite de plans constituant une unité thématique. Une séquence située aux deux tiers du film, au moment de l'inauguration des nouveaux logements, est intéressante car, bien que discursive, elle n'est pas dirigée de bout en bout par la voix de la narratrice. Elle suit une séquence concernant les liens financiers de Berlusconi avec la mafia, et l'information

3. Entretien avec Sabina Guzzanti, réalisatrice de *Draquila*. Propos recueillis par Lucie Geffroy. Production flip vidéo, publiée le 8 novembre 2010. Lien : <https://www.youtube.com/watch?v=64wrMXrQEow>.

du projet de Berlusconi de transformer la protection civile en société par actions. Cette séquence dure cinq minutes et cinquante secondes. Elle contient cinquante-cinq plans, qui durent en moyenne sept secondes. Ce sont des plans un peu plus longs que la moyenne du film, qui contient mille trois cent trente et un plans, pour une durée moyenne de quatre secondes⁴. Elle contient vingt-quatre prises de paroles. Berlusconi, à l'extérieur, est entouré de nombreuses personnes : des hommes portant un gilet et un casque, et sa garde rapprochée. La seconde précise à laquelle débute la séquence n'a pas été choisie innocemment au montage : la séquence commence en effet avec le baiser d'un homme à Berlusconi. Cet homme porte un gilet jaune, il est peut-être un habitant, un ouvrier, ou un sympathisant. La scène est bruyante, le spectateur peut imaginer la foule en hors-champ, mais pourtant nous entendons clairement ce baiser, qui est très certainement un son rajouté pour appuyer l'image. Le niveau sonore du baiser est supérieur à la voix de Berlusconi, quasiment inaudible. C'est l'élément symbolique par lequel le montage de la séquence débute.

Commence ensuite une succession d'éléments disparates à un rythme très soutenu. La situation initiale, explicitée par la voix off, est l'inauguration des nouveaux logements par Berlusconi. Le premier conflit intervient quand un habitant tente de poser une question à Berlusconi, avant d'être sans doute interrompu par la sécurité. C'est en tout cas ce que fait signifier le montage, en interrompant le plan. Il est possible que l'homme ait finalement continué à protester, mais le plan étant interrompu, le spectateur l'imagine, sans nécessairement s'en rendre compte lui-même, intercepté par les services de sécurité. Quelques secondes plus tard, un habitant hausse la voix contre un agent de la protection civile. La scène est montée et ne reconstitue sans doute pas la chronologie réelle de la discussion : avec deux caméras, la scène est montée sur la base d'un plan d'ensemble, d'un gros plan sur l'habitant et d'un autre sur l'agent de la protection civile. Là aussi, la scène s'arrête avant que la tension ne puisse redescendre. En moins de deux minutes, le film donne la parole à une vingtaine de personnes, sans jamais replacer les propos dans leur contexte.

Plan large devant un immeuble : une échelle de camion de pompiers permet à un secouriste de se rendre sur un balcon. Une femme dans le couloir d'un appartement parle à un homme resté derrière la porte, dans la cage d'escalier. Pendant leur conversation, un court plan survient : un pompier qui serait arrivé dans le salon par le balcon se tourne vers la caméra. *Cut*. Retour dans le couloir. L'habitante paraît prise d'assaut, par

4. Statistiques du film réalisées avec le logiciel Lignes de Temps (Institut de recherche et d'innovation).

la porte d'entrée et par son balcon. C'est une construction de montage, car rien ne prouve le lien entre la personne qui parle, le pompier au balcon et la temporalité réelle de ces deux prises de vues. Les intentions de montage ici ne sont pas de faire comprendre la situation au spectateur, mais de dramatiser la scène.

La séquence se termine sur ces deux phrases de l'habitante : « *Nessuno me po dire, dopo cinque mesi di tenda, che io me ne devo andare a Castelfume, a settanta chilometri di distanza. Tra l'altro, non ho nemmeno la patente e lavoro qui, all'Aquila* ». Applaudissements nourris dans une tribune d'officiels. Le choix du montage fait en sorte que les applaudissements répondent à la revendication de cette femme. Les applaudissements sont en réalité destinés à Berlusconi, qui ouvre la séquence suivante avec un discours. Séquence qui suivra ce même rythme effréné. Mais est-ce que l'usage de plans toujours en mouvements, des paroles continues, sorties de leur contexte, et d'une musique angoissante est un procédé citoyen, qui tenterait de donner au spectateur le temps et la distance propices à susciter une réflexion qui lui serait propre ?

Une influence

Dans les archives du blog qu'anime Sabina Guzzanti, un article écrit pendant le montage du film concerne le réalisateur Michael Moore. Elle écrit à propos de la sortie du film *Capitalism* dans les salles italiennes :

Fare di un film un saggio sul mondo contemporaneo, cercare di tirare le fila del percorso occidentale, sulla democrazia fondata sulla libertà di mercato : da dove si era partiti, dove ci siamo persi, le prove evidenti degli errori, possibili vie d'uscita come la disobbedienza alle regole che vanno contro i diritti fondamentali dell'uomo. Mi pare che dopo Fahrenheit 9/11 Moore senta e si assuma la responsabilità di rifondare il pensiero socialista anche a costo di esporre i suoi lavori a grandi rischi. Cosa c'è di meno allettante d'un film che affronta la sanità pubblica ? Correreste al cinema per vedere un film sulle ASL ? Eppure Sicko è un film perfetto. Questo Capitalism è sicuramente più divertente di Sicko e più fruibile⁵.

Deux approches cinématographiques de Michael Moore pourraient rejoindre celles de Sabina Guzzanti. La première serait de faire d'un film un échantillon du monde contemporain : la gestion du tremblement de terre révélatrice de la politique italienne, parallèle à l'utilisation du 11 septembre 2001 par George Bush. La seconde, moins avouée, concerne la

5. Blog de Sabina Guzzanti. Article « Michael » publié le 1^{er} novembre 2009, <http://www.sabinaguzzanti.it/michael-2/>.

problématique du film vu comme un spectacle : comment faire un film sur un sujet si sérieux ? Rappelons que les films de Michael Moore ont eu un fort succès dans les années 2000, réalisant un genre de documentaire dans lequel le réalisateur apparaît lui-même à l'écran, en utilisant l'humour. Elle dit dans un entretien, évoquant le succès des films de Michael Moore :

*Mi ha aiutato per convincere quelli che devono distribuire, che era una cosa possibile, che un documentario funzionasse, anche dal punto di vista economico*⁶.

L'influence est avérée et assumée. Par conséquent, le producteur attendait un style, et une efficacité, proche de Michael Moore. Le spectateur doit avoir envie de voir le film, film qui doit compenser son sujet sérieux par un traitement humoristique, spectaculaire, pour éviter l'ennui. Cette nécessité de devoir faire rire le spectateur pour ne pas l'ennuyer dessine le type de spectateur à qui Sabina Guzzanti imagine s'adresser avec son film. Le ton satirique et des animations singeant des personnalités politiques mettent plutôt le film du côté de la persuasion que de l'argumentation.

Après le refus du ministre de la Culture Sandro Bondi de se rendre au Festival de Cannes, et les critiques émises par les personnalités politiques italiennes proches de Berlusconi, la position de Sabina Guzzanti pendant ses apparitions publiques est de mettre en avant le fait que l'on peut difficilement contester des informations déjà révélées dans la presse, et que le film n'a fait que relier. Mais *Draquila* est-il pour autant une enquête irréprochable ? *Draquila* est-il un film distancié faisant appel à la réflexion du spectateur, et à sa propre appréciation ? Telle est la contradiction d'un documentaire politique comme celui-ci. Le propos est étayé par des arguments solides. L'information est rigoureuse et se veut incontestable. Son montage est construit « légitimement » par le besoin d'une narration propre à l'écriture filmique, sans qu'il y ait une quelconque manipulation. L'ajout possible, cité en début d'article, de « *Buonasera, sono il sindaco* » n'est qu'un procédé de narration, il ne nous ment pas sur l'identité de l'homme, qui est bien le maire de L'Aquila. Un spectateur va dans une salle de cinéma afin qu'une histoire lui soit racontée, que le film soit une fiction ou un documentaire. Clelio Benevento, le monteur du film, a une expérience du documentaire, ayant monté entre autres *Viva Zapatero*, le précédent film de Sabina Guzzanti, tout autant qu'une expérience de fiction : il est notamment le monteur du dernier film de Nanni Moretti : *Mia madre*. Les personnes travaillant à la production d'un film ne sont pas cloisonnées à l'univers de la fiction ou

6. Entretien avec Sabina Guzzanti, réalisatrice de *Draquila*. Propos recueillis par Lucie Geffroy.

du documentaire. Si *Draquila* est donc défendu par la production comme une enquête très rigoureuse, cette prétendue rigueur est adaptée à l'image que l'on se fait du public que l'on veut capter. Des enquêtes cinématographiques comme celle de *Draquila* informent le citoyen en produisant un discours critique sur la situation politique de l'Italie. Cependant, plutôt que d'utiliser les mêmes outils des programmes télévisuels grand public, et leur considération souvent assez basse du téléspectateur, l'enjeu politique serait peut-être, au-delà du discours critique, de donner également au citoyen, par les films mêmes, un regard sur le langage audiovisuel.

Maxime LETISSIER

INSAS Bruxelles